

## MODERNIDADE, TRADIÇÃO E ECLETISMO: A GEOMETRIA E OS MURAIIS PRODUZIDOS DURANTE O ESTADO-NOVO

Vinícius Queiroz Gomes<sup>37</sup>

Palavras-chave: Pintura Mural, Desenho, Geometria, Composição, Estado-Novo

O presente artigo se propõe a refletir sobre as diferentes compreensões a respeito da presença da geometria na pintura mural portuguesa do século 20. A partir desse referencial, busca-se compreender a continuidade de formas de imaginário e modelos didáticos do século 19, a interação com as vanguardas modernas e a curiosidade sobre os pintores primitivos portugueses; elementos que, num sentido amplo, integram a pintura mural no período do Estado-Novo português. O artigo se desenvolverá a partir de uma avaliação da visualidade e do pensamento relacionado à concepção destes empreendimentos; nesse sentido, serão comentadas publicações de Varela Aldemira, André Lhote e Almada Negreiros. A partir destes textos e de acordo com as obras selecionadas, serão destacadas as diferentes soluções visuais desenvolvidas e os significados decorrentes dessas opções. O desenho será utilizado como recurso para análise e ferramenta para compreensão dos conceitos sobre imagem apontados.

Keywords: Mural Painting, Drawing, Geometry, Composition, Estado-novo.

This paper intends to reflect on the different understandings regarding the presence of geometry in portuguese mural painting of the 20th century. From this reference point, we seek to understand the continuity of imaginary forms and didactic models of the 19th century, the interaction with the modern vanguards and the curiosity about the primitive Portuguese painters; elements that, in a large sense, integrate mural painting in the period of the Portuguese estadp-novo. The article will be developed from an evaluation of the visuality and the thinking related to these projects; In this sense, publications of Varela Aldemira, André Lhote and Almada Negreiros will be commented on. From these texts and according to the works selected, the different visual solutions developed and the meanings resulting from these options will be highlighted. The drawing will be used as a resource for analysis and tool for understanding the concepts about image pointed out.

---

<sup>37</sup> Membro do CIEBA, doutorando em Belas Artes-Desenho na FBAUL; professor Assistente na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

## Introdução

A presença da geometria enquanto elemento poético, simbólico e visualmente estruturante das imagens concebidas para ambientes edificados se confunde com a história universal da pintura mural, sendo observável em exemplos tão distintos como os frescos de Piero Della Francesca, no Renascimento italiano, a milenar tradição mural do Egito antigo, ou as obras do brasileiro Cândido Portinari. Nesses exemplos, a geometria está presente de maneira mais ou menos evidente e em cada caso, está relacionada a uma raiz específica de pensamento (de natureza artística, filosófica e cultural), ligada a um determinado contexto e por fim, elaborada em cada obra de acordo com uma ordenação particular.

A produção mural portuguesa desenvolvida durante o período do Estado-novo, para além dos compromissos relacionados à propaganda ideológica, ofereceu exemplos tão variados quanto interessantes, que refletem em grande medida a riqueza de possibilidades da pintura associada a esse suporte. A avaliação deste material nos dias atuais sinaliza a existência de um ambiente criativo peculiar dentro do modernismo, onde as referências internacionais e locais se mesclaram em junções de diferentes vertentes de investigação plástica e teórica, desdobrando-se em resultados muito específicos<sup>38</sup>. A reflexão relacionada a esses murais permanece registada em publicações e fragmentos de textos produzidos pelos seus autores, este artigo se baseia precisamente nessas fontes.

Nesse contexto, a tradição académica de ensino se somou aos esforços de estabelecimento de uma pedagogia oficial moderna, em parte influenciada pelas escolas internacionais de arte e design de vanguarda, assim como pelo cubismo francês da segunda geração (especialmente a partir da figura de André Lhote). A essas grandes vias de influência, somam-se especulações originais, como as de Almada Negreiros, o estudo sistemático de Dórdio Gomes sobre pintura mural, entre outros. Tais empreendimentos

---

<sup>38</sup> Manuela Veloso Destaca Essa troca cosmopolita desde os tempos da revista Orpheu: “o contacto do Futurismo português com o expressionismo alemão é uma evidência. Amadeo de Souza Cardoso, Robert Delaunay e Sônia Delaunay-Terk são exemplos de locomoção entre ambos os movimentos.” (VELOSO, M. 2009, p.17). Igualmente merece destaque (do ponto de vista de um internacionalismo do pensamento desenvolvido em Portugal no período), a influência da produção de Cândido Portinari nos artistas portugueses durante as décadas de 40 e 50; facto recentemente destacado em exposição no Museu do Neo-Realismo em Vila Franca de Xira. João Rodrigues da Silva Couto, presidente da 6ª Secção da Junta Nacional de Educação, em parecer enviado ao ministro das obras públicas a 11 de abril de 1946, menciona Portinari como um exemplo de artista de importância Nacional, como referência ao indicar Almada Negreiros para os trabalhos na Gare marítima de Óbidos.

teóricos se equivalem em qualidade ao que estava sendo desenvolvido em projetos de diferentes artistas-pedagogos em outros países no mesmo período<sup>39</sup>.

Sobressai nesse conjunto de pesquisas e publicações, uma significativa vocação didática, que em alguns casos caminhou em consonância com o ensino oficial e a realização dos murais.

O Estado-Novo e a reforma de 32 virão trazer outro alento ao ensino artístico ou, pelo menos, levaram a uma identificação entre a arte oficial do regime e aquilo que se ensinava na escola (CALADO, M.; FERRÃO, H. p. 1125).

Considerando tais aspetos, estudar a presença da geometria na pintura mural portuguesa do século 20 pode representar um índice interessante de diversidade, na medida em que, ao refletir sobre cada obra, temos a oportunidade de contemplar o seu contexto específico, viabilizado pela consideração da existência de uma genealogia complexa do pensamento que engendrou cada empreendimento. Segundo esta perspetiva, as possíveis contradições internas (do ponto de vista individual e de conjunto), passam a ser encaradas como manifestações legítimas de uma originalidade possível. Esta variante portuguesa da visualidade mural moderna, aguarda por ser reconhecida como portadora de um pensamento artisticamente relevante, para além do aspeto de cooperação com o regime do Estado-novo, paradigma que isoladamente tende a atribuir a esse conjunto um carácter unidimensional.

Considera-se que a arte moderna em Portugal, nas décadas de 30 e 40 e continuada na década de 50, foi manipulada por discursos, pela criação de prémios e pelo aumento de encomendas, que motivariam os artistas a abdicar conscientemente da sua liberdade de expressão, devido à aceitação do seu papel perante a sociedade! (CARDOSO, S. 2013, P. 21)

Desta forma, busca-se neste artigo estabelecer um painel que sinalize a variedade de conceções implicadas na realização dos murais produzidos em Portugal no período que compreende a vigência do Estado-novo. Este estudo se baseia em textos publicados por teóricos, artistas e professores, seleccionados aqui por sua relevância no ambiente de pensamento, produção e avaliação dos projetos executados no período. A partir destes

---

<sup>39</sup> Lima de Freitas a respeito de Almada Negreiros destaca: “pioneiro como artista, na ordem internacional, com Klee, Kandinsky e Itten e alguns outros, poucos mais, sobretudo ligados ao movimento pedagógico da Bauhaus, diversamente orientados, mas, cada um à sua maneira cónscios do carácter fundamental da geometria como esteio da lógica imaginativa” (FREITAS, L. 1990, p.31).

fragmentos e de acordo com as obras selecionadas, serão destacados as diferentes soluções visuais associadas ao uso particular da geometria em cada caso e os significados decorrentes dessas opções. O desenho será utilizado como recurso para análise e ferramenta para compreensão dos conceitos sobre imagem apontados.

### **1 - As diferentes compreensões sobre o uso da geometria na produção artística.**

As variadas significações decorrentes do uso da geometria como conteúdo artístico não permitem que se deduza uma chave de leitura ou equação comum baseada em uma gramática visual, simbólica ou mesmo algébrica. Apesar desta afirmação, autores de diferentes períodos históricos e civilizações esforçaram-se por estabelecer princípios de organização da visualidade baseados na geometria, acreditando contemplar uma ordem de caráter universal. Desta forma, definiram ou espelharam padrões estéticos, identitários, filosóficos ou esquemas normativos; a partir de inquietações visuais, intelectuais, orientações simbólicas, técnicas ou cosmológicas:

Apesar da Geometria ter se ramificado em diversas vertentes, procurando sempre as respostas mais racionais do conhecimento, nunca deixou de ser provocadora das mais variadas emoções, quer através da capacidade simbólica e poética, quer através da sua relação com o transcendente sagrado. (POMBO, J. 2016, p.14.).

Pode-se dizer que a pintura mural, ao longo dos séculos, manteve alguns fundamentos relacionados à geometria, entretanto, alternando ou adaptando ênfases em traçados e atribuições de sentido, em um processo misto de tradição, ressignificação e continuidade não-linear. Gustav Hocke, em sua obra sobre o Maneirismo (*Die Welt Als Labyrinth*, 1957), aponta para uma ressurgência cíclica de certos conteúdos ou princípios artísticos ao longo da história da arte. Neste livro, o Cubismo é estudado como uma das manifestações de natureza atemporal de caráter recorrente, seja como forma de organização do real, seja como provocação para a imaginação. Nesta obra, a imagem do Labirinto surge como referência de caráter primordial nos traçados em que os limites entre ordenação, simbolismo e imaginação se confundem<sup>40</sup>:

Talvez possamos captar primitivas formas de expressão da humanidade em toda a sua integridade, mas sempre estaremos diante de valores plurivalentes. Neste

---

<sup>40</sup> Lima de Freitas também estuda essas correlações em *Pintar o Sete: Ensaio sobre Almada Negreiros, o pitagorismo e a geometria* (1990).

sentido, o homem é o maior símbolo do mundo como labirinto. (HOCKE, G. 1974, p.189.)

No presente artigo, considerar esta plurivalência de valores significa ter em conta a singularidade do pensamento de cada artista e as características de cada momento e ambiente que recebe os murais, aspetos que influenciam a natureza das obras estudadas.

Serão destacadas nas páginas a seguir quatro linhas de origem para o estudo da geometria nos murais em Portugal, baseadas em exemplos; a saber: Internacional (a influência dos escritos de André Lhote na segunda geração de pintores muralistas portugueses); Académica (a pedagogia de Varela Aldemira); Simbólica (a partir do pensamento de Almada Negreiros) e Imaginária (o mural da escola D. Luísa de Gusmão de Severo Portela Júnior). Esta orientação não tem por finalidade estabelecer vias absolutas para a leitura das obras e autores, apenas sugere um canal possível para uma primeira abordagem desse conjunto. Cada definição está associada às demais na medida em que possuem paralelos e características em comum. Consideramos aqui, o facto de os artistas mencionados pertencerem a gerações distintas<sup>41</sup> do modernismo português, o que enfatiza, em alguns casos, o contraste de pensamento e consequentemente de produção artística.

## **2 - A influência internacional, a tradição académica, os conteúdos simbólicos e imaginários na geometria dos murais.**

### **2.1. – Almada Negreiros e a Geometria Simbólica.**

Almada Negreiros foi talvez o primeiro e o único nome entre os artistas modernos portugueses a utilizar a geometria como atributo de significação, cujo valor de símbolo se soma a um sentido de organização do campo visual (compreensão corrente entre os artistas do período).

A polémica sobre os célebres Painéis de São Vicente, que esteve presente de forma marcante ao longo da historiografia portuguesa do século 20, representou para Almada o início de uma investigação profunda a partir da visualidade, nas palavras do próprio artista, atrás daquilo que buscava a arte moderna depois dos impressionistas: “ir ao encontro de um cânone” (FREITAS, L. 1990, P.29).

---

<sup>41</sup> De acordo com a atribuição inicialmente proposta por José Augusto França.

Sua proposição para o arranjo dos painéis em forma contínua (os painéis se encontravam agrupados em dois trípticos desde a sua redescoberta) e os estudos para organização do suposto conjunto retabular perdido, tiveram origem em experimentações sobre reproduções fotográficas (Imagem 1). Segundo o próprio artista, em entrevistas concedidas a António Valdemar, a metodologia que utilizou não foi informada por qualquer conhecimento teórico anterior (VALDEMAR, A. 2015, p.45)<sup>42</sup>. Essa investigação, de carácter transversal em sua produção, foi agregando referências ao longo de seu amadurecimento e influenciou as gerações seguintes de artistas portugueses que, entretanto, tinham em André Lhote e Jacques Villon (embaixadores de um cubismo amadurecido e de proposições didáticas sistemáticas), nomes internacionais para ostentar como referência<sup>43</sup>.

Uma primeira observação dos desenhos de Almada Negreiros sugere que seus murais sejam fruto da reunião de elementos desenvolvidos separadamente, num processo de montagem em que o conjunto se forma a partir de um somatório de momentos e figuras, algo que é reforçado pelo eventual carácter anedótico das personagens e pequenos contextos representados. Entretanto, ao analisar a composição dessas obras, nota-se uma intencionalidade de conjunto que aparentemente contraria essa impressão inicial. Os esquemas que apresentamos na Imagem 2, feitos segundo dois murais da Gare de Alcântara mostram formas distintas de solidariedade entre o conjunto da composição e suas partes integrantes. Seguimos o princípio que Almada referiu como inicial, em sua investigação dos Painéis de São Vicente: “cobrir as linhas e encontrar qualquer coisa em que pudesse prosseguir para estudar” (VALDEMAR, A. 2015, P.87). Além disso, estendemos as direções das arestas principais das figuras até as margens do retângulo da composição, dividindo-o a partir dos pontos de intersecção.

Neste momento, ignorando o aspeto algébrico subsequente (nomeadamente a relação 9/10, desenvolvida por Almada), pudemos observar a partir da natureza das

---

<sup>42</sup> A respeito das pesquisas sobre geometria feitas por Almada, importa referir que a sua busca, independentemente de poder ser comprovada por documentação, afirma a sua pertinência enquanto método de pesquisa propositivo e artisticamente criativo. A Tese de doutoramento de Simão Palmeirín (COSTA, S. 2016) representa um exemplo interessante desse partido de investigação, levado a cabo no campo da História da Arte.

<sup>43</sup> Sobre esse desprezo pela investigação de Almada, Varela Aldemira se refere a sua pesquisa de forma ácida; sem nomeá-lo escreve: “alguém se lembrou entre nós, ultimamente, de descobrir uma teoria geométrica aplicada às pinturas de um primitivo, colhendo pelos cabelos o dito popular: *pintar o sete* (...) e vá lá um artista, nas suas sete quintas, com toda essa matéria locucionista e equacional, aplicar geometrias ao Nuno Gonçalves e à sua estética de elasticidade incomensurável.” (ALDEMIRA, V. 1961, p xxxv)

direções visuais principais de cada mural, como a geometria se pronuncia de formas diferentes consoante o ambiente imaginário da composição. No primeiro caso estabelecendo níveis de tensão visual que culminam no tema das *varinas dividindo o peixe*.

No segundo caso (*O Milagre de D. Fuas Roupinho*), a geometria sugere um tema estrutural que remete para o aspeto transcendental da composição. As direções em curva que se repetem definem formas que - considerando a complexidade do pensamento desse artista -, não podem ser tidas como fruto de casualidade. A grande ogiva e a sugestão da figura da *Mandorla* ou *Vesica Piscis*, observada ao longo da composição, são índices de um uso alegórico, das direções compositivas.

Apesar dos murais possuírem individualidade em sua estrutura visual através do sentido simbólico evocado na relação entre as suas direções compositivas (característica apontada acima), a unidade do conjunto da Gare (7 composições ao todo) se mantém pela repetição do contraste gráfico entre grandes direções retas e curvas, as quais atuam como elemento modular comum.

## 2.2. – A influência internacional e a segunda geração de muralistas.

A repercussão em Portugal dos trabalhos teóricos de André Lhote merece destaque. Sua obra *Traité du Paysage* (1943), muito repercutida em Lisboa nos anos quarenta e cinquenta, aponta para o estudo de leis universais de harmonia da natureza a partir da subjetividade e da percepção do artista. Soma-se a este direcionamento, a importância do estudo das obras de arte do passado e a busca pelos seus “invariantes plásticos” (LHOTE, A. 1973, P. 68) e, especificamente sobre o tema da geometria na estrutura compositiva, a definição dos traçados reguladores.

Las leyes que rigen la organización de los elementos del cuadro son inmutables, porque están vinculadas con el mecanismo psicofisiológico del individuo, pero el modo de aplicarlas varia según la naturaleza del individuo. (LHOTE, A. 1973, p.67).<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Considerando a pesquisa de Rafael Btesche, a repercussão internacional de André Lhote como conferencista se estendeu à América latina, onde proferiu palestras e ofereceu cursos com ampla divulgação e procura entre os artistas. (BTESCHE, R. 2017).

A influência destes escritos é referida por Luís Dourdill<sup>45</sup>, Frederico George (GEORGE, F. 1948)<sup>46</sup> e Varela Aldemira. A difusão académica destes princípios em Portugal estimulou a consolidação de uma pedagogia de carácter conciliatório entre tradição e modernidade, onde o pensamento composicional assume ares de *técnica*. Esse pragmatismo na visualidade é citado como uma espécie de arrefecimento de ousadia, associado à 2ª geração de pintores, em relação aos arroubos modernistas de inícios do século 20. O historiador José Augusto França chega mesmo a mencionar um “academismo modernista” da 2ª geração (2009, P. 255).

A presença da pedagogia cubista francesa se soma àquela oriunda das escolas de arte e design internacionais através da influência dos arquitetos, a partir da reforma do ensino de 1932<sup>47</sup>. As disciplinas propostas sugerem uma proximidade tímida com os exercícios de sensibilização e o estudo das obras de arte<sup>48</sup>, conteúdos do curso preliminar da escola Bauhaus, concebido por Johannes Itten; referência que, contudo, só viria a se firmar oficialmente na reforma do ensino de Belas Artes implementada em 1957, a partir de decreto de 1950 (GARRADAS, C. 2008, p.32).

Este internacionalismo formalista se fazia sentir nas escolas de arte mesmo a despeito dos programas oficiais<sup>49</sup>. Frederico George<sup>50</sup> como Professor da Escola António Arroio, é lembrado por Manuel Rio Carvalho: “o que mais admirei em Frederico George foi a atualidade do seu ensino, no qual a estafada separação entre revivalismos e propostas modernas não tinha a menor razão de ser” (LISBOA, 1993, P. 41).

### 2.3. – Varela Aldemira, academia e modernismo.

Pintor, professor da Escola de Belas Artes de Lisboa, membro da SNBA e Academia Nacional de Belas Artes, teórico e vogal avaliador nomeado pela Junta nacional

<sup>45</sup> Fernando de Azevedo e Rui Mário Gonçalves mencionam textualmente a importância dos tratados de André Lhote e Jacques Villon para a segunda geração modernista nos textos de introdução do catálogo de uma exposição retrospectiva de Luís Dourdill. In (LISBOA, 2001, p.8 e p.41).

<sup>46</sup> In Ver Pelo Desenho. Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1993.

<sup>47</sup> Sobre a reforma de 1932, em ampla crítica às novas disciplinas, Varela Aldemira cita o pintor Sousa Lopes, um dos vogais responsáveis pela reforma que, interrogado a esse respeito, responde: “nada tenho que ver com essas multiplicações, consulte os **arquitetos** Marques da Silva e Pardal Monteiro” (ALDEMIRA, V. 1962, P.210). Grifo nosso.

<sup>48</sup> Margarida Calado refere a influência dos pintores Nabis e Pré-Rafaelitas na reforma de 32, o que denuncia, portanto, a influência de uma pedagogia ligada ao movimento Arts and Crafts, que posteriormente viria a influenciar a própria Bauhaus.(CALADO, M. FERRÃO, H. 2013. p.1127)

<sup>49</sup> A implementação dessas metodologias no ensino superior de arte em Portugal se deu muito posteriormente às escolas estrangeiras.

<sup>50</sup> Frederico George é citado aqui por sua relação com a pintura mural e seu trabalho como professor (escola António Arroio) e arquiteto. Publicou um estudo sobre pintura a fresco onde sinaliza a necessidade de integração entre a volumetria simplificada das construções modernas e a visualidade da pintura mural de então (GEORGE, F. 1948. In *Ver Pelo Desenho*. 1993. P.205).



de Educação. Apesar de não ter sido autor de nenhuma pintura mural, sua importância está associada ao facto de ter desempenhado papel relevante no ensino das novas gerações de artistas e sobretudo, por ter atuado emitindo pareceres oficiais a respeito de projetos murais. Publicou uma série de obras dedicadas à reflexão e ao ensino de arte; nestes trabalhos buscou estabelecer critérios científicos, procurando associar aspetos da visualidade moderna à tradição académica, a partir de seus fundamentos. Seus textos são marcados por uma estética muito pessoal, onde constrói um discurso cuja voz se alterna entre a do professor e o *connoisseur*.

Crítico da reforma de 1932 no ensino de artes, seus comentários são esclarecedores a respeito do que entendia ser uma forma ideal de ensino, a despeito do que propunha a reforma (ALDEMIRA, V. 1961. P. 209). Em seu livro *A pintura na teoria e na prática* (1961), Varela lista mais de uma centena de tratados e publicações relacionadas ao conhecimento artístico; de Francisco de Holanda a Max Ernst.

Apesar de influenciado pelos escritos de André Lhote, Varela Aldemira distingue-se pedagogicamente por um esforço de continuidade entre o ensino académico português, personificado na figura do mestre Columbano, que surge de forma quase mitificada em suas publicações<sup>51</sup>. A intenção de valorizar uma *teoria artística portuguesa* fica evidente em algumas passagens:

Das três centenas de autores que escreveram sobre a arte da pintura, apenas vinte e pico são portugueses; percentagem mínima que não se compadece com a avalanche de pintores, crianças e adultos a praticar e a invadir os salões durante o ano inteiro, obrigando a esta conclusão: ou nada lhes importa a teoria e o didactismo, venham donde vierem, ou todos lêem e estudam pela cartilha do credo estrangeiro. (VARELA, A. 1961, p.151)

2.4. – A geometria poética ou imaginária: o mural da Escola D. Luísa de Gusmão, de Severo Portela Jr.

As composições em pequeno formato de Severo Portela Jr., guardadas no acervo do Museu de mesmo nome, em Almodóvar, mostram um vigor criativo que a maioria dos seus trabalhos oficiais não permite entrever.

---

<sup>51</sup> A imagem 4 ilustra um exemplo didático feito por Varela Aldemira a partir de pintura do mestre Columbano.

Suas principais obras murais, assim como as de Joaquim Rebocho, estão associadas ao aspeto mais conservador das artes do regime de Oliveira Salazar. Em temática e conceção, atendeu às necessidades de representação histórica, idealização do regime e visualidade convencional relacionada a um sentido tradicionalista conveniente.

Apesar do aspeto de colaboração com o regime ser frequentemente lembrado como referência artística negativa, observamos nos seus desenhos um valor de originalidade, presente na recorrente aproximação visual entre representações de elementos de natureza distinta. Nestes desenhos, Portela Jr cria associações visuais preferencialmente a partir da simplificação geométrica dos contornos das figuras, relativizando uma distinção e hierarquia naturalista (imagem 5). Este procedimento revela um imprevisto parentesco formal com a obra e o pensamento de Fernand Léger, do ponto de vista do nivelamento ontológico que surge entre as figuras e demais representações na imagem:

(...) para mim, a figura humana, o corpo humano, não tem mais importância do que chaves ou bicicletas.... Eis o motivo porque, na evolução da minha obra, ..., a figura humana permanece voluntariamente inexpressiva" (LÉGER, 1965, p. 76).

Podemos observar este procedimento no Mural feito para a escola D. Luísa de Gusmão, em Penha de França<sup>52</sup>.

A continuidade visual entre as figuras, o aspeto *kitsch* e um pronunciado anti naturalismo observado nessa obra, a situa em uma linhagem clara, de obras ligadas ao imaginário, cujos parentescos formais se estendem de Bracelli<sup>53</sup> a Carlo Carrà e Giorgio De Chirico<sup>54</sup>. Gustav Hocke afirma sobre esses últimos:

A geometrização destas bonecas pintadas (cuja origem e história devem ser estudadas) é uma maneira de relativizar tanto o mundo interior quanto o mundo exterior. (HOCKE, G. p.191).

Consideradas as devidas diferenças de temática, técnica, localização e formato, acreditamos que seria possível refletir de forma semelhante a respeito desta obra. A aproximação que surge da humanização na atitude das manequins e a simplificação dos

<sup>52</sup> Deve ser considerado que esta obra surge em 1956, um momento de menor intensidade no policiamento estético do regime. Igualmente relevante é o facto de ser destinada a uma escola para a formação profissional de meninas, algo que o imaginário conservador dos avaliadores da Junta Nacional de Educação provavelmente atribuiu um menor valor estratégico, do ponto de vista ideológico

<sup>53</sup> BRACELLI Giovane Battista. (Itália, 1624-1649.)

<sup>54</sup> Artistas ligados à chamada pintura *Metafísica* italiana do século 20.

volumes e contornos das meninas é particularmente interessante. É mister, nesse caso, indagá-la (a obra) nas entrelinhas do programa iconográfico (sugerido ou imposto pelos vogais da Junta nacional de Educação), avançando sobre sua estranheza no sentido de identificar a contribuição original que esta visualidade pode oferecer.

## Conclusão

O aspeto simbólico (e obsessivo) da geometria em Almada Negreiros, fez com que a compreensão e uso desse expediente em sua obra fosse mais do que a aplicação de esquemas a partir de divisões áureas. Almada admirou os tratados de Luca Pacioli e os escritos de Leonardo da Vinci<sup>55</sup>, assim como Varela Aldemira, embora possuíssem visões muito distintas sobre tradição e ensino de arte.

A incompreensão a respeito da geometria na obra do autor dos frescos da Gares marítimas permanece discretamente registada em publicações, como na declaração de Ayres de Carvalho, por ocasião de uma exposição retrospectiva da obra de Frederico George:

O Almada foi um Artista feliz, não precisou de mestres para o ensinarem, porque já nasceu “ensinado”, um génio do século XX que bem sabia o que queria. Embarcou sempre em barcos veleiros seguros e de confiança, graças à “Geometria” e às “abstrações lineares” de um Picasso, e a “traçados geométricos de arquitecto” ... sem nunca o ser... Tú, meu caro Frederico George, nunca mentiste a ti mesmo, sabias para onde ias, e és arquitecto com um A grande, não deixando de ser um Pintor com um P grande também”( Carvalho, A. In LISBOA, 1993, p.18)

Por outro lado, a harmonia formal na obra de arte a partir de uma ordem natural (e psicofisiológica), com referências de carácter historicista (em Varela Aldemira e demais pintores muralistas da segunda geração moderna, como Frederico George e Luís Dourdill), difere sobremaneira do anti naturalismo lúdico no mural de Portela Júnior.

-

Destacamos que a continuidade da pesquisa sobre esses murais e artistas deve apontar para um aprofundamento do conhecimento relativo a cada peça e artista estudado. Indicamos algumas características que se encontram dispersas, ou não disponíveis na

---

<sup>55</sup> Ambos referidos na capa do seu tratado não concluído “Ver” (1948).

bibliografia atual sobre o assunto. Buscamos neste momento uma caracterização de conjunto que estabeleça afinidades e reconheça a singularidade de cada obra e artista.

Os conteúdos aqui apresentados complementam o artigo publicado a partir do evento Expressão Múltipla de 2018 (Gomes, V. 2018), onde mencionamos a geometria presente nos cortes da argamassa na pintura a fresco de Henrique Franco, a construção poética de Estrela Faria e o espaço isométrico-cubista de Luís Dourdill.

### **Referências Bibliográficas**

- ALDEMIRA, Varela. *A Pintura na Teoria e na Prática*. Lisboa: Sociedade Industrial de Tipografia, 1961.
- BTESHE, Rafael. Os Cursos de André Lhote no Brasil. In: *ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS*, 26., 2017, Campinas. *Anais do 26 Encontro da Anpap*. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p. 733 - 744.
- CARDOSO, Sonia. *Pintura Mural na cidade do Porto no Estado Novo*. 120 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Faculdade de Letras, História da Arte Portuguesa, Universidade do Porto, Porto, 2013.
- CALADO, M., FERRÃO, H. *Da Academia à Faculdade de Belas Artes*. In *A Universidade de Lisboa nos séculos XIX-XX*. - Lisboa, 2013. - vol. II, p. 1107-1151.
- COSTA, Simão Palmeirim. *A aquisição do espaço plástico renascentista na pintura portuguesa de c.1411 a c.1525: competências geométricas e compositivas do final da idade média ao renascimento*. 2016. 477 f. Tese (Doutorado) - Curso de Ciências da Arte, Faculdade de Belas-artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2016.
- FRANÇA, José-augusto. *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*. 4. ed. Lisboa: Livros Horizonte, 2009.
- FRANÇA, José-augusto. *História da Arte em Portugal: Modernismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2004.
- FREITAS, Lima de. *Pintar o Sete: Ensaio sobre Almada Negreiros, o pitagorismo e a geometria sagrada*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1990.
- GARRADAS, Cláudia. *A colecção de arte da Faculdade de Belas Artes da universidade do Porto génese e história de uma colecção universitária*. Dissertação (mestrado). Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, 2008.

GOMES, Vinícius, Queiroz. *Notas sobre o desenho, perspetiva e composição, nos murais realizados em lisboa entre os anos 1930 e 1960*. Atas do Colóquio Expressão Múltipla. Lisboa, FBAUL. 2018.

HOCKE, G.R. *Maneirismo: O Mundo como Labirinto*. São Paulo; Perspectiva, 1986.

LÉGER, F. *As Funções da Pintura*. São Paulo: Ed. Nobel. 1989.

LHOTE, André. *Tratado del Paisaje*. Buenos Aires: Editorial Poseidon. 1943.

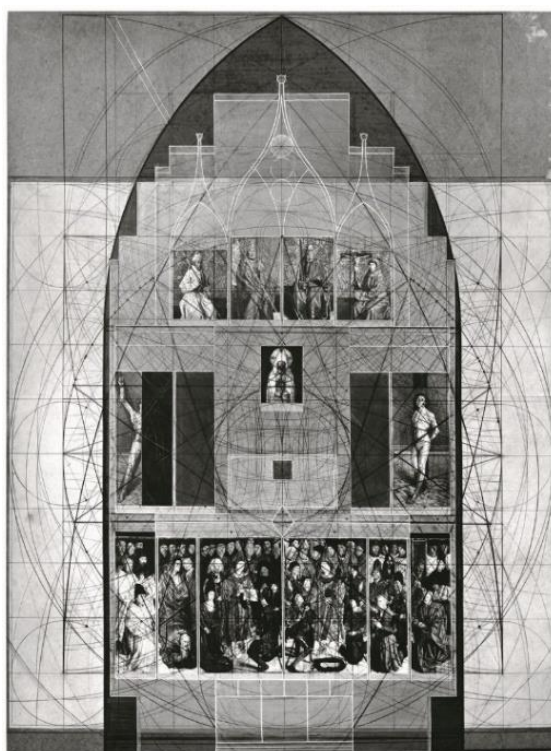
LISBOA. Departamento de Cultura/Divisão de Equipamentos Culturais. Câmara Municipal de Lisboa. *Luís Dourdil: Palácio Galveias*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa/bertrand Editora, 2001.

LISBOA. Pelouro da Cultura/ Divisão de Patrimônio Cultural. Câmara Municipal de Lisboa (Org.). *Ver Pelo Desenho: Frederico George*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa/livros Horizonte, 1993.

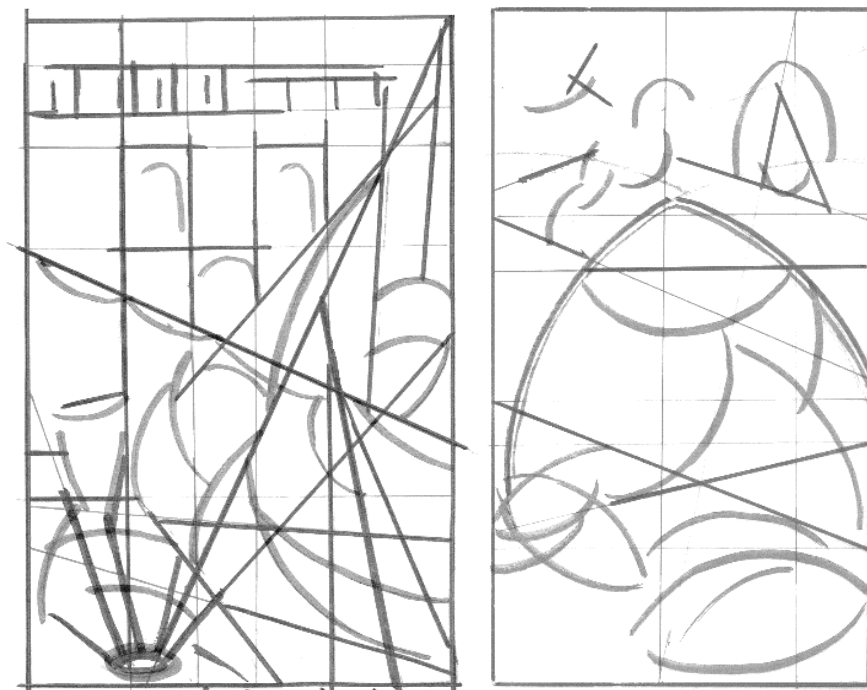
POMBO, Jorge. *A Geometria Artística, Simbólica, Sagrada e Poética*. Lisboa: Ed. Chiado. 2016.

VALDEMAR, António. *Almada. Os Painéis, a Geometria e Tudo: as entrevistas com António Valdemar*. Porto: Porto Editora, 2015.

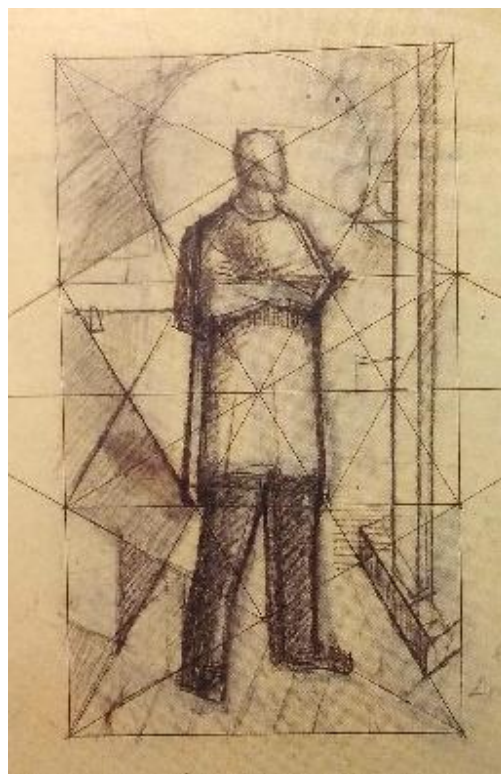
#### **Anexos:**



**Imagem 1.** Estudo de Almada Negreiros a partir dos Painéis De Nuno Gonçalves. Fotomontagem. s/d.  
 Fonte: <https://expresso.pt/cultura/2015-09-26-Os-paineis-segundo-Almada-Negreiros#gs.rE8m867A>. Acesso em 15/01/2019.

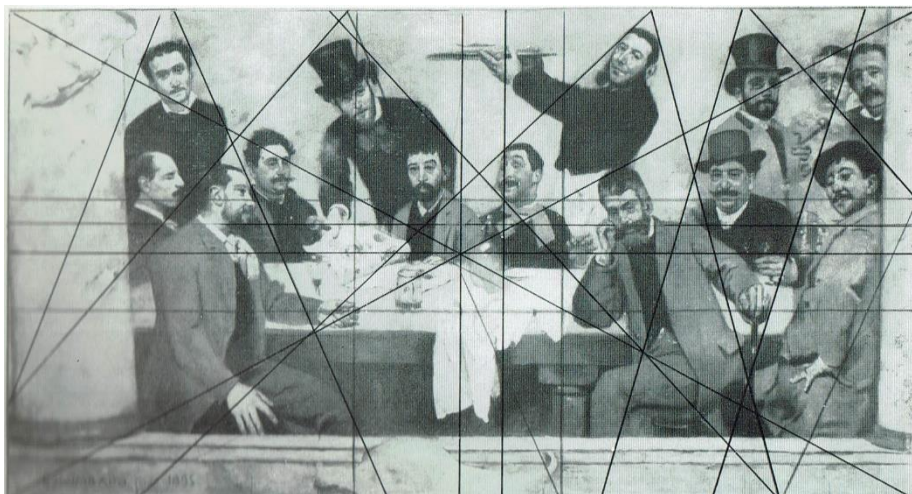


**Imagem2.** Esquemas gráficos a partir de dois painéis da Gare Marítima de Alcântara, de Almada Negreiros: *As Varinas dividindo o Peixe* e *O Milagre de D. Fuas Roupinho*, de 1945.



**IMAGEM 3** Frederico George: esboço preparatório para o retrato do pintor António Tomás da Conceição Silva (quadro nº 6). Carvão sobre papel. s/d. Coleção Pedro George.

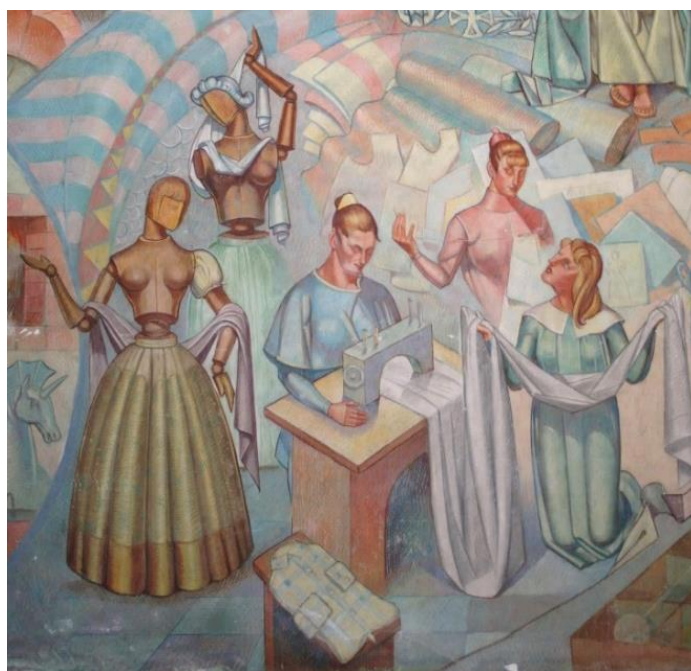




**IMAGEM 4** Varela Aldemira. Intervenção a caneta sobre reprodução fotográfica de obra de Columbano. s/d. fonte (ALDEMIRA, V. 1961. P.15, 2ª parte)



**Imagem 5** Portela Jr. Estudos de composição. s/d. Grafite e tinta sobre papel. Acervo do Museu Severo Portela Jr, Almodóvar. Registro do autor.



**Imagem 6** Severo Portela Jr. Mural da Escola D. Luísa de Gusmão (detalhe). Técnica Mural mista. 1958. Registo fotográfico, Prof. Joaquim Caetano (FLUL).